

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las

vanguardias

nº5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida

cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

nº10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto
Comentarios
Suscripción

Las muertes de las vanguardias

nº 4
oct.2008
semestral

Secciones y artículos [2. Muerte en el arte/Muerte del arte]

Obras listas y muertas: ¿muerte del ready made?

Susana Romano Sued



abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

El artículo se desarrolla a partir de la sentencia de la "La muerte del arte", proferida hace más de un siglo, y recorre reflexiones y hechos que han tenido lugar como efectos múltiples de la misma. Una mirada retrospectiva y prospectiva que abarca los aspectos del deslizamiento del mundo hacia la estetización, especialmente el acto fundador de Duchamp al instituir el *ready made*, así como sus consecuencias objetivas y subjetivas.



Palabras clave

Muertes del arte, ready made, vanguardias, modernidad



Abstract en inglés

Ready and dead masterpieces: *ready made's* Death?

The essay handles of the concept of “art’s death”, which is over a century old; it displays reflections and facts that ocurred as multiple effects and results of such a concept, created by Marcel Duchamp, one of them being the increasing aesthetization of the world.

Palabras clave

Art’s Deaths, ready made, avantgards, modernism



Texto integral

1. Introducción: El regreso de los muertos vivos y el mundo de las obras listas

- 1 *La muerte del arte* ha dejado ya de tener el efecto de un anuncio, de una inminencia. Más bien se ha convertido en el referente a partir del cual convergen los puntos de vista para hacer arte, para interpretarlo, para criticarlo: ¿será acaso una muerte que origina vida? La producción en serie, la tecnología de la reproducibilidad, sobrevino como consumación del dominio de la naturaleza pero también como acto necrológico de toda aspiración de *Verbindung*, de consolación y reconciliación del mundo por su paraíso perdido del disfrute que debía consumarse en la pura singularidad, en el estatuto de lo único. Es decir, desvanecimiento de lo cultural, pérdida del aura. Eso traducía el gesto irreversible de la ostensión del objeto de Duchamp, la obra lista como su urinal, fuente, receptáculo escatológico, y fuente también en sentido filosófico que señaló el camino del enigma descifrado de una verdad. Una verdad que como la de Edipo, mandó al muere a la civilización occidental. Sin embargo, el desfallecimiento del aura, -señalado e historizado tan rigurosamente por Walter Benjamin (1982) en su conocido ensayo-, que se realizó en términos de despedida en duelo, habría abierto, al mismo tiempo, un horizonte de confianza puesta en la democratización de los bienes culturales gracias a la posibilidad de reproducirlos al infinito. Con ello se conceptualizaba en un orden filosófico el programa de las vanguardias. Precisamente, la muerte, o las muertes del arte no han sido, no son, sin la existencia misma de las vanguardias.
- 2 Esa defunción, pronosticada en el siglo diecinueve desde la ley académica hegeliana en sus clases de Jena, y anunciada por tanta crónica crítica del arte del siglo veinte, en realidad obró por una parte al modo de una profecía autocumplida. Pero al mismo tiempo dio lugar a una larga historia de dilaciones, de fijación de los estertores últimos de una agonía, prolongada por la tecnología de los aparatos de la civilización -una suerte de unidades de terapia intensiva cada vez más sofisticados- mezclados con un vitalismo artístico resistente, entrenado en técnicas de supervivencia.
- 3 Es por eso que parece que el arte adquirió su seguro de salud con la celebración constante y vitalista poscadavérica que estuvo ocurriendo en el último cuarto del siglo veinte, como un espejo deformado de aquellos vitales rostros vanguardistas, ocupados en el gesto de decretar una y otra vez la muerte del arte, de la utopía, de la historia, de las vanguardias, de la política, de la ética.
- 4 El abandono del mimetizar, iconizar, indicar, simbolizar, representar la cosa, habiendo hecho lugar a la atomización del objeto, a la reducción a sus partículas más elementales, permitió mirar de frente su condición de yecto. Fueron los modos explorados por las vanguardias hasta que sucumbieron a la evidencia de destrucción de la representación, de descomposición del objeto y sus lenguajes; con la consecuente pulverización a sus componentes brutos. Modos de cortejo fúnebre tras la consumación de la shoah, que poblaron el horizonte artístico del siglo XX. Lo sublime vendría a transformarse en siniestro, y a alimentar el abandono escéptico de la política, abriendo el camino irreversible de lo inhumano (Lyotard, 1998).

2. Fertilidad de las exequias

- 5 La fuente de vida del arte es a la vez la constatación y el decreto de su defunción. Una y mil muertes, que alimentan vampíricamente al arte. Toda muerte, todo rito funerario, toda práctica de duelo, en su preparación pre y postmortem, ocurre en una dimensión ritual y ética.
- 6 Habrá que velarlo. Pero si el arte está muerto, diría algún optimista, ¿no será porque la vida misma se ha vuelto arte? O sea que esta estetizada necrológica hace que su decreto sea aniquilado al mismo tiempo que se enuncia. Un catálogo, una lista de necrologizadores ilustres podría darnos la pauta de este vitalismo draculesco de que goza el arte.
- 7 ¿Será acaso una especie de acedía, de bilis negra que al fin es la energía que mantiene en alza a este muerto vivo que es el arte? ¿Será su consumación entonces, el arte de declarar la muerte del arte mediante la no hechura de arte sino el gesto de institución de objeto, título y nombre, en fin, *ready made*, lo que nos deja listos? *Ich bin Fix und fertig*, es una expresión de la lengua corriente alemana, que significa que uno está agotado, liquidado, después de un largo y agobiante trayecto. *Fertig* quiere decir listo, como *ready* en inglés.
- 8 En castellano *listo* quiere decir también astuto. Y para nosotros entonces, la astucia estaría en que la declaración de la muerte lo único que hace es impulsar más y más objetos, en una línea, objetos del mercado y del consumo, *letosas* en términos de

Lacan, objetos de los media que son los multiplicadores, instaladores, canonizadores y amnesiadores de objetos.

- 9 En otra línea, pueden verse los mismos objetos, alineados, mezclados, superpuestos y yuxtapuestos, para hacerse distintos al mismo tiempo que iguales que esos mismos objetos de la realidad. Pero eso sí, con título y con firma, eso es *lo listo, lo pícaro del ready made difunto*. ¿Quiénes firman? ¿Quiénes accionan la picota? ¿Son soberanos? ¿Lo son en potencia?
- 10 El reino de la comunicación y la mercancía tritura la autonomía del arte. El parecido buscado con el objeto común, a la vez que gesto de autonomía respecto de una supuesta elite que consumiría privilegiadamente el arte, constituye la aniquilación de la misma autonomía. La reproductibilidad mostrada como hallazgo, une arte y vida, mercado y medios, gobiernos y ciudadanía. Pretendida aún como el último bastión de las posibilidades de creación, da por tierra con la especificidad del arte; y esto, como una serpiente que se muerde la cola, no conduce sino a su consagración suprema en el devenir de las sociedades modernas, alentadas al consenso, democratizadas culturalmente.
- 11 El empeño de perseguir, acosar las reglas tradicionales de la creación artística por parte de los mismos creadores, emanciparse de los precursores, genera sujetos artistas que detestan tener que continuar en ese tren. Se detienen, reflexionan sobre el arte y su significación en el mundo contemporáneo; pasan más tiempo en esa suspensión que creando obras. Descubren el sitio singular que ocupan, y la importancia que tiene. Pero eso no los salva de seguir atados a sus predecesores, a todos esos difuntos prestigiosos que asedian sus ideas e inspiraciones. De este modo acaban mostrando que tienen parientes, antepasados que se manifiestan como marcas en sus obras garantizando la continuidad y la transmisión, lo que imposibilita el acto parricida. Aunque ¿por qué habrían de llevarlo a cabo? Sería insensato querer destruir una paternidad que no cesa de afirmarse performativamente en la repetición de las formas y de los actos. ¿Cómo permanecer singular, cultivar el arte autónomo en épocas tan confusas y tormentosas?
- 12 Ya se sabe que no sólo la vanguardia sino la idea misma de vanguardia hace tiempo que está muerta. Los que han sobrevivido, sin embargo, están expuestos, impelidos a hacer siempre más: ¡hagan, hagan, hagan! Es la voracidad del gran Otro, insaciable, de ese mercado que reclama la manifestación ostentatoria y ostentosa de su singularidad. La interpelación demandante, abrumadora, ruidosa, se anticipa largamente a la creación misma; por eso termina arrasando todo efecto de singularidad. Lo que queda: la mera repetición de un artificio ya conocido. Las políticas de gestión cultural, con su monstruosa capacidad de *apropiación del arte para su distribución democrática*, que no cesa de anticiparse a todo, despliegan un dispositivo que concede el reconocimiento público a las obras aún antes de ser creadas.

3. Subversiones y metabolismo de las transgresiones

- 13 Cuando Pierre Francastel (1960) se consagró al estudio de la perspectiva originada en el Quattrocento, logró mostrar con gran claridad la ruptura que se había producido en los códigos de representación y de percepción. Sin embargo, en sus estudios no hay ninguna referencia a una presunta voluntad subversiva de los artistas de la época. Y ello se explica porque lo subversivo no figuraba en el horizonte de la época, sino que se impone en la práctica artística muchos siglos más tarde, con el movimiento dadaísta.
- 14 En general se puede decir que los momentos de ruptura de la historia del arte no corresponden a actos concertados y voluntarios; pero hay cierta tendencia en la estética contemporánea y en la crítica de arte que privilegia y ha privilegiado la violencia de las discontinuidades, valorizando positivamente el rol transgresivo del arte, haciendo de ello su condición consagratória. Esto no quiere decir, sin embargo, que las desestabilizaciones y subversiones en los modos de representación y de producción hayan sucedido efectivamente en el tiempo y en el lugar que se les atribuye.
- 15 Durante el siglo XX se naturalizó la idea de transgresión, de subversión, hasta tal punto de que el no oponerse encarnizadamente a la reproducción de códigos, así como el no ejercer violencia contra los hábitos y reglas de la representación, parece un pecado sin redención ^[1].
- 16 Tanto se arraigó el gesto transgresivo, y tan esperado fue, y es, en el contexto cultural, que sin él, la obra creada puede llegar a ser estigmatizada como producto "académico", y su autor puesto en evidencia como espíritu conservador. Resulta evidente que si la subversión es algo esperado, convenido e intencionado, deja precisamente de ser una verdadera subversión, para convertirse en una especie de patrón estereotipado, propio de los hábitos que corresponden a la ideología de la representación.

4. Ready made

- 17 Cabe insistir en el hecho de que este objeto-artificio, este gesto, está estrechamente ligado a la muerte del arte. Una muerte cuya predicción se remonta, como hemos dicho, a Hegel. Una muerte tomada por las vanguardias como estandarte y consigna para revertir el estado del mundo. Las vanguardias, que ligaron la utopía tecnológica, la del trabajo y la de la política, para conjurarse contra la deshumanización y alcanzar la prosperidad espiritual de un universo donde arte y vida se unieran en un paraíso posible, crearon el *ready made*. Mejor dicho, dejaron el terreno listo para que Duchamp -el gran inventor que se propuso ignorar deliberadamente las reglas de la representación tradicional, o mejor dicho, ir aún más allá de la idea misma de la representación- inventara ese artificio de negación del arte, ese arte que había sublevado a la vanguardia.
- 18 La supuesta indiferencia con la que fue sostenido ese gesto, en cambio, introdujo toda clase de desestabilizadoras deferencias y diferencias en el campo entero del arte. Las sucesivas transgresiones ocurridas después del *gesto de fuente*, hasta llegar a lo que se podría llamar arte contemporáneo, que no conoce aparentemente reglas de destitución de la representación ni criterios estéticos a los que atenerse o destituir, pero que nadan en el indistinto mar de la transgresión, han despojado del valor transgresivo a todo objeto.
- 19 ¿Cómo se pueden hacer obras, que *no sean obras de arte*? Se preguntaba ya Duchamp en 1913 en su cuaderno de notas. La respuesta se la dio a sí mismo entre otras cosas con la invención del *ready made*(s). En una carta que enviara a Hans Richter escribía, "cuando descubrí los Ready makes fue para desalentar todo tipo de Estética".
- 20 *Ready made*, ¿qué podríamos decir para dar una definición? Pues varios conceptos, diferentes ideas, habida cuenta de que desde su invención como gesto, pasó por distintas fases de apreciación histórica en las innumerables páginas que la crítica, la teoría y a historia del arte fueron escribiendo al respecto. Por empezar, recordemos la definición que daba su inventor: *una obra de arte en el cual un producto manufacturado industrial es elevado a la categoría de obra de arte por medio de un título y una firma*.

5. Novela familiar del ready made

- 21 Un día de 1915 un señor entra a una ferretería en la Columbus Avenue, y se compra una pala de nieve que lleva a su casa; luego coloca en el mango la siguiente inscripción: "ganándole de mano al brazo roto"; seguidamente, estampa su firma, y con ello inaugura para el arte del siglo XX un derrotero decisivo. Este señor era Marcel Duchamp; y su pala con firma fue el germen, el primer *ready made*: un producto industrial, terminado, listo, fue elevado a la dignidad de objeto de arte, de obra, a partir de intitularlo y firmarlo^[2].
- 22 Recordemos que para la *obra* de Duchamp era central el rechazo de lo que él denominaba lo retinal, es decir un arte cuya interpelación estética fuera buscada y ejercida sólo en la superficie, en la imagen compuesta, en el juego óptico. Cuando se pronunciaba en contra de lo meramente retinal, aspiraba a la creación de obras de arte que fueran algo más que su forma exterior, es decir a obras que remitieran a una idea, a un concepto^[3]. Por eso era esencial para él la intitulación. Ya antes del *ready made*, Duchamp asignaba un rol de máxima importancia al título de la imagen, y decía que lo agregaba en el último tramo de la obra, dándole el tratamiento de un color invisible. Con lo cual la obra queda acabada sólo al dársele ese color invisible, el título. Posteriormente iría aún más lejos, escribiendo directamente el título sobre el cuadro mismo, por ejemplo como lo hizo en su obra cubista *Desnudo bajando una escalera*, que provocara el sonado escándalo en el "Armory" en 1913.
- 23 Duchamp mismo reconoció el grado de provocación que contenía su obra y su gesto. Según Calvin Tomkins (1999), su biógrafo, Duchamp siempre habría sostenido que las reacciones desencadenadas por su obra tenían que ver en primer término con el título, y luego con el movimiento de la figura, puesto que los desnudos en la pintura jamás habían descendido por una escalera y jamás los títulos habían sido escritos directamente sobre la tela. Los títulos que ponía eran extremadamente literarios. Es bien conocido que durante toda su vida se dedicó a la literatura y escribió mucho más que meros juegos de palabras; numerosos ensayos también que conforman un corpus muy rico para la inteligencia del arte, la literatura y la estética. Los títulos eran o bien de su invención, o bien tomados de fuentes no artísticas -es decir no típicas- de la iconografía clásica; tampoco eran descripciones objetivas de los cuadros. Duchamp sostenía que para un pintor era mucho mejor dejarse influir por un escritor que por otro pintor^[4].
- 24 Su intención, entonces, era crear obras que *ya no fueran obras de arte*; la producción artística debía limitarse a la elección de un objeto útil cualquiera; de este modo el objeto se convertía en obra de arte por el mero gesto de selección del artista. Esto contradecía su gesto intencional de destituir la noción de artístico y no artístico, un gesto que más bien advertía sobre la calidad de *cosa otra* de los objetos fabricados en

serie y que clasificaba en tres tipos: *los ayudados*, *los rectificados* y *los otros*.

6. Secuencias

- 25 Marcel Duchamp ejecuta la selección de 35 objetos al azar: una tirada de dados mallermo-tzarana. Estos objetos tienen un único punto en común: se trata de objetos manufacturados. Es como una autopurificación de los valores adquiridos de la modernidad acerca de la obra de arte en general, un ejercicio de ascetismo.
- 26 El *ready made* en tanto fantasía pura y simple, como un capricho de artista que quiere liquidar el deseo mismo de crear obras de arte, funciona en medio de un contexto de indiferencia. Se trata de ser indiferente al gusto, en el sentido de la representación fotográfica y en el sentido de la materia bien hecha.
- 27 La paradoja es que la pose de la indiferencia que impulsa la elección –*azarosa*— del meadero, mingitorio, urinal, es al mismo tiempo e indudablemente el gesto de haberse reinsertado en el campo del arte del cual creía estar apartándose, escapando, desgajándose. Más que una transgresión, se proponía un indiferente abandono total del arte, de lo artístico, de la idea de creación, de representación.
- 28 Dicho principio, el de no-obra-de-arte, destituido casi al mismo tiempo que erigido, con el correr del tiempo se degradó: el acto subversivo originario se fue convirtiendo en un acto de canonización estética, deviniendo la regla implícita del destino de toda creación artística.
- 29 Si bien el utensilio, la rueda de bicicleta, el urinal, al estar consagrados por el arte entran en la categoría de *lo inútil*, al mismo tiempo *exaltan* la función utilitaria del arte. Los efectos de su estereotipia son tan contagiosos que nada podría resistírsele. Es así como el *ready made*, funcionando como referente, gobierna las tendencias de significancia puestas en escena por la creación artística.
- 30 La crítica de arte empeñada en defender y mostrar la integridad original de las obras, está en sí misma atrapada por la lógica del *ready made*. Rindiéndose a la evidencia de la repetición, la demostración empeñosa de la singularidad no escapa a la maquinaria consagradoria y canonizante de la obra. Entonces el *ready made* termina por definir el único modo de percepción posible de los objetos y de los espectáculos, más allá de las distinciones culturales entre el buen y el mal gusto. A diferencia del kitsch, no introduce ninguna brecha temporal en los modos de apreciación estética. El kitsch permite un punto de vista *exterior*, aun cuando pueda parecer ilusorio, porque se lo ama o se lo detesta. Con el *readymade* la alternativa no es posible, no se puede sino intentar escaparle sin experimentar el disgusto. Se impone con una lógica fría.
- 31 Ante estos efectos de su acto, Duchamp comentó a Hans Richter que los neodadaístas autodenominados neorrealistas, artistas pop, etc. serían una mera distracción barata que vivía de lo que Dada había hecho. Y reclamaba que cuando descubrió los *ready mades* esperaba desalentar ese tipo de carnaval esteticista. Pero esos neodadaístas usaban los *ready mades* para encontrarles un valor estético. Duchamp les había arrojado el portabotellas y el mingitorio a la cabeza como una provocación, y lo que ellos hicieron fue admirar su *belleza*.
- 32 Pero sea lo que sea que haya querido expresar Duchamp, uno puede preguntarse si su equivocación no habrá sido más bien que el efecto del estampar su firma sobre objetos manufacturados no fue mofa ni condena del capitalismo burgués, sino que al final resultó en una celebración de la sociedad de consumo, agregando al sistema de los objetos cosas banales bautizadas *obras de arte*.
- 33 El *ready made* es, al mismo tiempo, un objeto superyoico, una posición, una actitud, un cuestionamiento moral, tecnológico y estético. Sobre todo es un objeto que hegemonizó las costumbres de artistas y críticos, y tuvo ocupada a las instituciones de la cultura y sus discursos durante todo el siglo XX. Este objeto se impuso en último término en los ámbitos gubernamentales de gestión cultural, que justifican su discurso democrático e igualitario con políticas que ofrecen *arte y cultura para todos*. Es decir, se volvió el ticket, el pase libre de acceso y participación en el gran mercado del mundo. Es decir que el mensaje le llegó al arte en forma invertida, canonizando al funebrero de la representación. Alguien que, luego de instituir el escándalo del arte moderno, iniciado o desencadenado por sus *ready mades* y el pretendido levantamiento de los límites entre el arte y la práctica de vida, la indiferenciación entre la mera cosa y la refinada obra, medio siglo más tarde sería dado de baja como padre.
- 34 Por desdicha no se puede salir de la paradoja: una banda de Moebius que hace entrar todo lo que sale y salir todo lo que entra, en un continuum repetitivo: toda subversión de lo artístico, ya se trate de la invención de una performance, de un objeto, o de un espacio, entra en el principio de reproducción del *ready made* y queda neutralizado. El espíritu mismo de la trasgresión de los códigos de la sociedad, que fue durante una parte del siglo veinte una característica esencial de las vanguardias, está sobredimensionado hasta tal punto que se puede comparar a la etiqueta de un producto, a una marca.

- 35 El discurso de los críticos que ordenan el sentido de la subversión no atina sino a formalizar la repetición de las intenciones conceptualizándolos y ofreciendo la apariencia solemne de una declaración.
- 36 Podemos preguntarnos por qué la creación artística tendría a priori por finalidad intrínseca la subversión de los códigos estéticos de la sociedad. Es una idea en sí misma bastante vetusta, aún si se consiente en pensar luego de Nietzsche y Bataille que la posibilidad de un arte total tiende a la desaparición de la cofradía cerrada que constituye el culto de la obra. Lo que más bien predomina actualmente es la atribución que se le hace al arte y a los artistas de ejercer su función social en el espacio urbano. El pasaje de la animación cultural a la experiencia estética pública supone creer que la referencia al arte otorgará un segundo aliento a las manifestaciones socioculturales que presentan signos severos de agotamiento.
- 37 Así, de objeto simbolizante, la *cosa* puesta allí, como objeto de mundo en escena, en realidad sale de escena pues la escena, que remitiría a otra según Freud, ha desaparecido, y el objeto es obsceno, dado que la institución del arte, sus academias, sus sitios oficiales patrimonializados cobran existencia a partir de incorporar y metabolizar toda transgresión. Más aún, el escándalo de lo real ha sobrepasado todo, se ha tragado todos los intentos de transgredir normas, conciencias, visiones en el mundo globalizado.

7. Actualidad, el arte postmortem

- 38 En la actualidad nos enfrentamos a la problemática del reconocimiento de objetos como artísticos que a priori no presentan ninguna cualidad intrínseca para merecer su etiqueta de objeto de arte. El objeto creado intencionalmente para convertirse en una obra de arte, no es reconocido como tal sino en un contexto histórico y social determinado: ("el mundo del arte"). Únicamente si es sometido a una interpretación teórica y filosófica susceptible de justificar el interés que se le atribuye, se le otorga o no el estatuto de artístico. Ocurre lo que he mencionado que enunciaba Hegel respecto de la disolución provocada por el arte romántico. Hegel insistía acerca de la necesidad de una filosofía del arte que tuviera por misión reflexionar sobre el rol del arte en la sociedad y en la vida cotidiana. Y anticipaba así toda una línea para pensar el advenimiento de un arte moderno, totalmente diferente por su tema y su forma con respecto a toda creación anterior realizada según convenciones y cánones tradicionales. Hoy el carácter de artístico se atribuye a determinadas obras que son reconocidas en el "mundo del arte" y que requieren de cierta disposición para su detección.
- 39 Dicho mundo del arte (*Artworld*), no es en absoluto un concepto universal, ni transhistórico. Es empleado en la actualidad para designar los circuitos y cenáculos artísticos especializados, y se ha vuelto una noción clave que explica el reconocimiento, a veces sorprendente, del que gozan ciertas obras de arte por parte de un público avezado. Esta noción reclama, sin embargo, algunas aclaraciones, que la sacarían de su aparente obviedad e inocencia ^[5].

8. La muerte del arte y la muerte del *ready made*, ¿pueden ser equiparables?

- 40 En este recorrido y participación en la fábula paródica de la muerte del arte, recordemos, nuevamente, que todo objeto puede llegar a ser un *ready made*. Basta con exponerlo en un espacio consagrado al arte, darle un título y estamparle una firma ¿No está toda creación artística por lo demás destinada a imponerse de la misma manera que un *ready made*?
- 41 El *ready made* en tanto que modelo de concepción de las relaciones del hombre con su entorno, se ha vuelto un modo de gestión estética de la naturaleza, del cuerpo humano, de la biografía. Al respecto Giorgio Agamben sostiene que lo que en otra época se presentaba al juicio estético como extrañeza absoluta, ha devenido actualmente algo familiar y natural; entonces lo bello natural que era para nuestro juicio una realidad familiar se ha vuelto algo radicalmente extraño: el arte se ha vuelto naturaleza y la naturaleza se ha vuelto arte.
- 42 Cuando se parte del principio según el cual el uso define el lugar como obra, todo es posible y es en esta medida que la mentalidad del *ready made* se fija se afina como absoluta. La acción emprendida implicará las interacciones que tendrán por función implícita objetivar las representaciones del lugar como manifestación estética y finalmente como objeto de arte. Esta objetivación puede adoptar una forma paródica, pero queda producida por el desplazamiento controlado de una modalidad cultural de la percepción.
- 43 Así la naturaleza puede ser ella misma trabajada como un *ready made*, una suerte de coartada para el agotamiento. El hecho de que exista por otra parte una creencia, un movimiento, una tendencia que agrupa mucha gente de la nueva era que considera que la tierra es *Gaia*, un organismo, cuasi antropomórfico, con piel, órganos, gestos, etc.

producto de la estetización del mundo, obliga a pensarlo todo como un *ready made*, basta que se le dé un nombre, y se diga, ¡*behold an artpiece!*!, y se firme con el nombre del autor, todo el planeta deviene *ready made*, como antes el cuerpo. Toda forma parte del mismo ritual ^[6].

- 44 Si el ritual es una etiqueta, una marca, pierde la soberanía de su condición de enigma. Entre la cosa y el *ready made* interviene el gesto ostentatorio que redobla el objeto al incorporarse y que anula haciendo de él el significante del gesto crítico que lo exhibe pero no lo designa sino para mostrarse a sí mismo. Y la exhibición artística del cuerpo insta a imaginar que el cuerpo mismo estuviera predestinado a ser *ready made*.
- 45 Sometida al proceso de una repetición de referencias, la creación artística, ¿está condenada a reproducir la notoriedad de los grandes nombres de la historia de las artes? La búsqueda de la diferencia que debería ser el signo de la novedad, se traduce por la replicación de lo mismo, por el retorno ineluctable de los códigos estéticos ya explotados y agotados. Las rupturas ya han tenido lugar. Sin embargo el mercado del arte ofrece siempre la apariencia de renovarse como si obras nuevas manifestaran su singularidad en el seno de la repetición misma. Su puesta en valor no puede ser sino el resultado de estrategias que aseguran su promoción por el reconocimiento público. Esta determinación del valor es el fundamento del mercado del arte, aun si una obra reconocida debe hacer olvidar las reglas económicas que la han hecho pública. La ocultación de lo arbitrario constitutivo del valor encuentra sus razones en los discursos de la crítica que legitima así su propio trabajo de la consagración de las obras. Aun si sabemos que es posible lanzar al mercado una obra como se lanza una marca de jabón, el artista es convocado a olvidar dicha analogía a fin de que se perpetúe la representación de una función trascendental de la creación artística. El hecho mismo de saber que su creación es comparable a un producto no tiene nada de desesperante para el artista que se ve invitado a perder toda culpabilidad social en el ejercicio de su poder de ilusionista. Ya no se trata de denunciar la perversión de un tal sistema ya que cada uno se acomoda a las implicaciones que ella induce. Si la trascendencia de la creación artística se mide con respecto a la inmanencia de las reglas del valor impuestas por el mercado del arte, ¿es por lo tanto reductible a un artificio cultural?
- 46 En sus contracciones de la memoria, la conmemoración puede ser voluntaria, y entonces está representada como un homenaje. Pero casi siempre es involuntaria, según lo mostraran Proust y Benjamin, como si trabajara el espíritu del artista al punto de constreñirlo a una reproducción puramente especular de los códigos que funcionan como los a priori inconscientes de la actividad creadora. Esta revelación de las estructuras codificadas del inconsciente se obtiene con la obsesión del artista de inscribir su nombre propio en el proceso conmemorativo, es decir de autopatrimonializarse. Él idea para triunfar en medio de esta inscripción y para asociar su nombre propio, su firma, a un código, para convertirse históricamente él mismo en el símbolo de un código.
- 47 Ya no se trata de inscribir solamente su nombre en la historia como lo hacen los políticos al decir la construcción de un monumento que simbolizará para los tiempos futuros su presencia atemporal, sino de ser un código que signifique su propia singularidad en una combinatoria de códigos ya reconocidos, ya portadores de un sentido implícito y determinante. Es la apuesta suprema, tomar un lugar en el inconsciente colectivo de la historia del arte. Esta conquista de la notoriedad que no se satisface jamás con un reconocimiento puntual y al mismo tiempo tan difícil de obtener, por no decir inaccesible, pues ya no hay lugar en el inconsciente colectivo de la historia del arte, la combinatoria de los códigos de transmisión está cerrada. Solo la apariencia de su abundancia permite el artificio de una inscripción
- 48 El producto artístico parece beneficiarse de una larga historia, que, inscribiéndose en una arqueología de las formas y las ideas, le hace escaparse del ritmo desenfrenado de la reproducción del valor. Su atemporalidad, si bien está sometida al vértigo de las urgencias del mercado, la libera de las estrecheces y constricciones de una competencia demasiado inmediata. Ella autoriza sobre todo al artista, gracias a su potencia irónica, a gozar de la reducción de su propia creación al producto.

9. Suelos, cuerpos, rostros, historias personales, curriculum vitae

- 49 El artista contemporáneo está sujeto a una seria paradoja: al mismo tiempo debe demostrar su singularidad y también mostrar su filiación y su pertenencia a linajes, escuelas, etc.; debe por un lado dejar clara la ruptura que engendra su obra en relación a lo que ya fue hecho, y simultáneamente debe garantizar la continuidad de las filiaciones que le aseguran la estabilidad del mercado.
- 50 Afirmar su singularidad a pesar de la repetición de las referencias, esa es la apuesta impuesta al artista preso en la trampa de esta filiación obligada, ordenada por la notoriedad de sus predecesores. ¿Cómo ser "otro" cuando uno debe parecerse al que nos precede? Según Agamben, el dogma de la originalidad ha hecho literalmente estallar la condición del artista. Todo lo que constituía en cierto modo el lugar común o las personalidades de los artistas singulares se encontraba en unidad viviente para

- asumir luego la constricción de esta empresa común. Su fisonomía particular ha devenido en lugar común en un sentido peyorativo, un enojo intolerable del que el artista debe liberarse o morir, según lo insinúa el demonio de la crítica moderna. ¿Qué es lo que determina la originalidad? Si la diferencia apunta a los efectos producidos por la des semejanza, la distinción reconocida resulta el fruto de una comparación establecida por los efectos de semejanza. Se trata entonces de una paradoja irresoluble. La diferencia es constitutiva de la originalidad: nace de la semejanza con los modelos de referencia.
- 51 En términos sencillos y de prosopopeya, debo mostrar que soy diferente de mi padre, que yo no soy su doble, pero esta diferencia no será perceptible sino gracias a la semejanza que existe entre nosotros y en la cual mi padre es la figura de origen. La tiranía de este sistema de referencias y filiaciones está enmascarada por la combinatoria de los discursos sobre el arte. Si se reunieran los discursos de los críticos mundiales del arte para constituir un hilo lógico, fácilmente se podrían realizar algunos montajes de textos aplicables a no importa qué obra. Ni siquiera es necesario interrogarse sobre una obra futura: la justificación de su originalidad ya ha sido efectuada. Los fragmentos de descripción y de análisis de las creaciones artísticas forman una combinatoria en la que los elementos se han vuelto permutables. Atrapado en semejante dispositivo de interpretaciones previas, el signo de la originalidad no es ya sino el síntoma de la diferencia imposible.
- 52 Los galeristas, curadores, críticos se escudan detrás de su convicción de que la repetición ya ha triunfado por sobre la novedad. Cada obra hace pensar de inmediato en tal o cual artista, (gesto ya ironizado por Borges en "Kafka y sus precursores"), como si las filiaciones fueran incontestables, y que nadie tuviera una chance a priori de escapar de ellas. El principio de este tipo de repetición es fundamental ya que asegura la homogeneidad del sistema de las artes, y a pesar de los efectos de replicación que provoca, continúa ligando el imperativo de la perennidad a la idea misma de la trascendencia de la obra. Pues la filiación no es nunca tan transparente como uno podría creer, es en principio, un entrelazamiento mezclado.
- 53 La reconstitución de un árbol genealógico corresponde a menudo a una voluntad de retrazar el orden mismo de las filiaciones. ¿Qué ocurre cuando la ordenación de la transmisión precede la voluntad misma de reconocer su propio lugar? Imposible matar simbólicamente al padre o los padres. La filiación es tentacular. Así la genealogía no es sino un dispositivo normativo cuya función es atribuir un lugar al artista en las redes de influencias y dependencias. Ella permite al crítico de arte proseguir el eterno procedimiento de historización de las obras y de confortar la ilusión de una autonomía de la historia del arte, siéndoles imposible a las nuevas generaciones de artistas engendrar otras referencias de filiación. Al reproducir su propia filiación hay algunos artistas que parodian el poder de interpretación de los críticos de arte. Estos pueden siempre hablar de una obra, hacer los comentarios que le darán su sentido, pero ¿cómo interpretar la presentación de una genealogía ya dada? Igual que un procedimiento estructura, la genealogía anula el poder de la interpretación por la exhibición paródica de un "ya interpretado". ¿Enunciar influencias, la participación en escuela, corrientes y tendencias? Todo es inútil, todo ya está allí, de antemano.
- 54 Parodiando las reglas del mercado y de la genealogía, auto parodiando las filiaciones y las pertenencias, se podría lograr exacerbar lo hecho por Duchamp y Warhol. Deviniendo la parodia en su propio objeto, ya no ejerciéndose con relación a una realidad caricaturesca, sino que se convierte en un proceso sin fin que demuestra cómo, en la repetición de las ideas, no hay ya un punto de vista a partir del cual el artista pueda decidir la autonomía misma de su creación.
- 55 El banquete de la horda sólo deja, para los consumidores y productores de arte actuales, las sobras de una comida, superelaborada en los espacios estetizados gourmets, que ha sido masticada, deglutida y excretada por varias generaciones y estirpes previas.
- 56 El título de un cuadro ya no alcanza para sugerir una pertenencia a tal o tal tendencia artística. La genealogía es el orden nominal de los actos consumados que se han ido sucediendo. Cuando es una genealogía persona, tiene por función componer una imagen de sí. Lo que el sujeto hace es idéntico a lo que él ha sido. La serie de actos consumados, de obras creadas, dan la prueba de la existencia del artista. Lo óptico toma el lugar de lo ontológico. Pero si el cuadro, la obra, etc. que representan una genealogía entra ella misma en el proceso genealógico, ¿no es esto una espiral infernal e interminable? La sola finalidad de la creación artística expresada de este modo, se convierte en la genealogía misma ya que el artista no representa sino aquello que ya ha representado, entre lo que está, muy destacadamente su curriculum vitae. Se trata ni más ni menos de lo que podríamos llamar el imperialismo totalitario del curriculum vitae. Allí se intersectan la sobredeterminación del trayecto personal, como imperativo del reconocimiento público y la imagen de sí mismo como *ready made*.
- 57 Cuando Andy Warhol decía que quería ser tan célebre como una lata de sopa Campbell y que él mismo se querría convertir en la lata, aspiraba a transformar su propio cuerpo en *ready made*. El Curriculum Vitae, (CV) al devenir *ready made*, presenta la vida misma, su duración y estancia en el mundo, como un *ready made*. En la vida cotidiana, el sujeto no es ya sino su CV, esa imagen de sí está comandada por

- el imperativo de la performance. Yo no soy sino aquello de lo más visible que he hecho en mi existencia, esa es la regla vigente de la competencia encarnizada. Sin esta ostentación del acto consumado, yo ya no existo. La mediatización de uno mismo pasa por la demostración del encadenamiento (consistencia y coherencia) de los actos y/o de las obras. Una lógica, que determina la genea-lógica. Mi trabajo soy yo. Ni más ni menos. El CV es la figuración de un destino personalizado. Ya se conocen bien los formatos *ready mades* para hacer curriculum que se bajan de internet y las estilizaciones concurrentes de los organismos de selección y premiación que se proponen como mejores *ready mades* de *ready mades* para calzar en las nóminas de las autogenealogizaciones. Si la aventura de la creación queda sometida a la sola producción de la imagen de sí (el imaginario por sobre el simbólico), ¿cómo puede la biografía del artista formar parte del mismo proceso de abstracción que el arte pictórico ha desarrollado desde comienzos del Siglo XX con el nacimiento de las vanguardias?
- 58 Si esto es parodiado por el artista, se consagra el cadáver de la referencia genealógica y su acta de defunción. El sistema de las artes se representa a sí mismo, la muerte del arte no es pues reductible al abandono de toda creación artística posible, sino que se perfecciona en su propia figuración hasta el infinito. ¿De qué modo puede la experiencia de semejante hiperconceptualización de la muerte del arte ser todavía estética? Si admitimos que la estética es una reflexión filosófica sobre el arte, entonces es incontestable que una de sus apuestas fundamentales es la muerte misma del arte es decir la presencia soberana de dicha muerte.
- 59 Ya no se trata de las consecuencias que ella entraña o de su hipotética superación, sino del poder supremo de su presencia. Cuando nos vemos confrontados a cuadros del arte conceptual minimalista nos podemos preguntar por qué este tipo de obras tocan sólo la sensibilidad de nuestras ideas sin que nuestro cuerpo experimente la emoción que tantas pinturas figurativas nos procuran fácilmente.

10. ¿Para odiar o parodiar?

- 60 Las obras de muchos artistas contemporáneos que parodian los procesos enunciados no permiten que se las inscriba en esa leyenda contemporánea de un supuesto vitalismo postcadavérico; más bien nos indican que el reglamento del valor (de mercado), hace de la muerte del artista el recurso viviente de una trayectoria anticipada de la posteridad. Esos artistas que van más lejos que la denuncia de la muerte del arte, del curriculum vitae, de la inscripción genealógica, no se empeñan como lo han hecho las pretendidas vanguardias contra el sistema de las artes: ese tipo de arista lo hace desde el interior, desde la entraña misma, y lo hace por el juego rigurosamente controlado y comandado del redoblamiento mimético e ironizado de su funcionamiento intrínseco, como lo realiza Paul Celan y sus sistemas de refección (Romano Sued, 2005: 88-89)
- 61 Bourdieu (1995) al referirse a la ilusión del sujeto creador, sostenía que ésta no sería sino el cumplimiento, la consumación de los estereotipos de la singularidad tomada como una representación idealizada y definida por los códigos de reconocimiento público. La hipótesis de singularidad de la obra es una manera de minimizar el poder de la imagen de marca sostenida por la mediatización.
- 62 El artista desconocido no tiene ninguna chance de hacer reconocer la singularidad de su obra porque él no tiene imagen de marca. Esta singularidad es una *consecuencia* de la mediatización y no su origen. Así en el estado actual mercadofílico, la universalidad de la obra no se adquiere sino por la mediatización que construye la legitimación de su singularidad. Entonces esta categoría de universalidad no puede ya ser lo propio de una obra, que es aprehendida e interpretada según sus cualidades intrínsecas puesto que estas no son reconocidas sino a partir de criterios de la singularidad que definen justamente su condición universal.

11. Noticias

11.1 Noticia 1

- 63 En su compleja obra *La invención de lo cotidiano*; Michel de Certeau decía precisamente respecto del World Trade Center:
- "Desde el piso 110 del WTC ver Manhattan...Marejada de verticales. La agitación está detenida, un instante, por la visión. La *masa gigantesca se inmoviliza bajo* ^[7] la mirada. Se transforma enana variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y de la degradación, las oposiciones brutales de razas y estilos, los contrastes entre los edificios creados ayer, ya transformados en tachos de basura, y las irrupciones urbanas del día que cortan el espacio, a diferencia de Roma, New York nunca ha aprendido el arte de envejecer al conjugar todos los pasados, su presente se inventan, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir. ¿A qué erótica de conocimiento se liga el éxtasis de leer un cosmos semejante? Al gozarlo violentamente me pregunto dónde se origina el placer de 'ver el conjunto', de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos. ¿Habrá que

- caer después en el espacio sombrío donde circulan las muchedumbres, que visibles desde lo alto, abajo no ven?" (De Certau, 1996, 103-106).
- 64 Esta reflexión puede pensarse tranquilamente como una profecía autocumplida, como anticipo del punto sin retorno en que se colocó el mundo el 11 de septiembre de 2001.
- 65 Poco después de los atentados suicidas con aviones y misiles del 11 de septiembre de 2001, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen en su programa de radio *señaló que se trataba de la más grande obra de arte en la historia del cosmos*: que la torres neoyorkinas desmoronándose en una bola de humo, plástico, hierro, acero, vidrios, llamas, gentes a los alaridos desintegrándose por el aire en su caída, tropillas de espantados aullando, desplomándose, apiñados en avalancha de huidas desesperadas escapando hacia donde fuera, y cientos de millones de televidentes contemplando, *eso mismo, ni más ni menos, era un Meisterwerk*, obra maestra, obra lista. El gran ojo del panóptico había quedado tuerto, ciego por la soberbia de la máxima representación de la desmaterialización, up and down, grado cero, *ground zero* ^[8].
- 66 *Beyond our imagination*, se dijo. Desfallecimiento de toda imaginación: Pórtico del planeta, hacia un mundo nuevo, terrorífico, en el cual lo inconcebible, lo inimaginable, se había vuelto brutalmente posible. O sea, lo sublime kantiano, burkiano, se había constituido por fuera de la intelección que proponía Kant, en lo real.
- 67 Ahora, una vez exhibidos todos los recursos de la presentación de los objetos, que sucede a toda desfallecida representación, hay lisa y llana puesta en abismo, de ese dios de ojo celeste que en su soberbia panóptica es castigado con el estigma del fuego, acatándose de ese modo la indicación coránica.
- 68 El apellido *Stockhausen* denota y connota: si los nombres tienen un significado, representan algo para alguien, mal que les pese a muchos, lo curioso aquí es precisamente su significado, pues quiere decir *Edificio de Pisos*; ¿habrá sido ése, en ese momento, su encuentro con lo real, del nombre? Quizás. He aquí la irrupción -en este caso doble- de lo real en las esferas anudadas de lo simbólico y lo imaginario, de la letra en el lenguaje. Dos caídas precipitadas en el final, un final que había comenzado hecho, listo, con el desnudo bajando una escalera, con una rueda de bicicleta, con el mingitorio colector de la excrecencia del cuerpo, de lo que cae como resto, *fountain, fuente*, causa y efecto de lo mismo, autorreferencialidad (¿psicótica?), y abriéndose paso por el embellecimiento repentino del mundo.
- 69 El urinal y la rueda de bicicleta, la estupefacción del mundo que tuvo que detenerse en esa pausa de la producción en serie de objetos, son los dos bordes de la historia de Occidente que figurativizan siglo y mapa. La fecha, "11 de septiembre" que se entrecomilla y que afinca el acontecimiento como diría Derrida, pasa a la dimensión óntica, y queda como efemérides eclipsante del acontecimiento mismo.
- 70 De la elevación a de la fuente a la dignidad de objeto de arte, al derribamiento y caída en el *ground zero* de las torres, se delinea un trayecto que culmina, en la aldea global, en el dulce y blando consenso del planeta tecnológico con el desarmado definitivo de la obra indiferente a la representación, *Ready Made*.
- 71 El título y la firma, colocados por Stockhausen dieron acta de nacimiento al arte de siglo 21 y de defunción al gesto des-representante. Un desarmado cuyo proceso de consumación traza una genealogía que vincula una y otra vez ética y estética, nudo y abismo que anidaron desde siempre en el corazón de las vanguardias.
- 72 Parecería que con ello se daba efectivamente paso al universo de lo real en bruto, del vacío representacional al objeto destructor, proyectado mortíferamente hacia todos los rincones de planeta, de la muerte, la transmuerte y su suspensión congelada en la inminencia, como en el Laocoon, como en el grito de Munch ^[9].

11.2 Noticia 2

- 73 Ahora, en un museo de Boston, al alcance de nuestra vista, (y de las manos, ¿tal vez?) como un bello trozo de pan integral o un bistec envasado al vacío podemos contemplar cuerpos plastificados:

"Body Worlds, cuerpos humanos reales preservados con una técnica llamada *plastination*, cuyo creador es el artista y científico alemán Gunther von Hagens. Se logra preservar los tejidos de una manera perfecta, que da la sensación de que están vivos. Se utiliza el vacío para embeber un polímero reactivo, como la silicona de caucho o poliéster, en el material biológico." (Diario *La Voz del Interior*, Edición del día Sábado 29 de julio de 2006, sección Sociedad, página 21^a)

11.3 Noticia 3

- "En la 58º Feria Anual de Agricultura del Condado de Montgomery', EE.UU., se organizó un certamen donde se distinguió al inodoro mejor decorado.
- 74 Las reglas son bastante simples: los concursantes deben ser residentes de Montgomery, todos los sanitarios deben estar limpios, esterilizados y tener cierto tamaño. Una vez que se cumplieron estos requisitos, el inodoro debe ser decorado con

‘buen gusto’”.

- 75 Entre los retretes más destacados se encontraron "NASCAR", con pequeños bólidos sobre el asiento; el "Toilet Bowl", basado en un estadio de fútbol americano; y "Old Glory, que demuestra todo el patriotismo norteamericano en su tanque, adornado con barras y estrellas.

"Sin embargo, "Camp Stinkalot Scouthouse", que recrea un viejo regimiento de niños exploradores se llevó el primer premio, consistente en 25 dólares en efectivo. Sus creadores, David McCredy y John Bell, afirmaron que compraron todo en Home Depot y que sólo les llevó una hora hacerlo" (www.lafllecha.net/canales/curiosidades/noticias/montgomery-acoge-la-celebracion-de-una-muestra-artistica-de-wc__s/).

12. ¿Hasta cuándo esperar el paraíso?

- 76 En vista de estas noticias se puede afirmar con alguna certeza que el paraíso, cuya pérdida irreconciliable se alegorizó desde el desastre de Babel, *ahora existe*. La vanguardia debería estar de gloria, pues se han unido ideal de belleza y bienestar de sociedad: los cuerpos, perforados de piercing, escaneados, tatuados, cordones umbilicales en bocas de papis gourmets degustando las células madre que protegerán su cuerpecito de vedette, embrioncitos tetradimensionales que saludan, explosiones de cuerpos suicidas que decoran las metrópolis arrancándose y arrancando miembros, corazones y órganos como los collages vanguardistas, bandadas y manadas de soldados de aire y tierra interviniendo los paisajes urbanos y rurales, guernikitas posmos, dibujando la curva en la cuadrícula de los ejes del bien y de la justicia infinita.
- 77 Modelos-modelo autoflageladas entregando sus cuerpos esqueléticos a la demanda interminable de ese Otro que devora y traga hasta la última libra de carne.
- 78 Las torturas fotografiadas en los campos de prisioneros del Tío Sam acompañan, aunque unos años más tarde, las incursiones selectivas de la cirugía. Sólo que esto se le inflige a otro, a otros expuestos en totalidad al arbitrio del poder. Ese grado absoluto de exposición al otro, es el sentido de lo concentracionario de que tanto ha escrito Agamben, así como numerosos filósofos de nuestro tiempo. La globalización mediática que impone marcas, y que las naturaliza como garantía estética de la subjetividad contemporánea, ha naturalizado asimismo las prácticas de destitución de la dignidad humana, por un lado llevando lo real del asesinato al living room de la casa de cada cableado televidente, o internauta, en diálogo con los realities y con las series televisivas de cirugías plásticas, y las resoluciones de equipos de detectives científicos que descubren, en todos los sentidos de la palabra, los crímenes a partir del uso extremo de la tecnología que se mete en los cuerpos, y la ritualización scientológica de las prácticas de inmortalidad que el star system propone, como el mentado tragarse el cordón umbilical del propio hijo, sacando provecho de células madres, en este gran nido que sería el seno, muy materno, muy femenino de la cultura de hoy.
- 79 El arte está psicótico; ya no hay signo que remita al objeto que tendría existencia aún por fuera del lenguaje como las leyes de la naturaleza; el signo desaparece con la imposición carnal del objeto mismo. Si el genocidio está autorizado por una memoria impuesta para diferenciar los derechos de ciertos victimarios contemporáneos que emplean la paranoia como horizonte para concentrar el mundo, ¿dónde hay arte?
- 80 *Arte*, ¿no era acaso la combinación de la *techne* y la *poiein*, para hacer un objeto nuevo, que no hubiera estado antes, y que sin embargo nos hablaba a los humanos de algo que lo humano mismo podía construir para regocijo y para aspiración de regocijo en un futuro, aunque y porque siempre algo caía?
- 81 Sí eso era arte para la mirada civilizatoria, moderna, ilustrada, ella quedó pasmada con la reproductibilidad técnica desaturizante, primero celebrada y luego denostada por Benjamin, que prefirió irse del mundo antes de ver el *ready made* colectivo del nazismo en marcha triunfal.
- 82 La cartografía del derrumbe, iniciada con el final a punto cero de las torres WTC, seguida por las acciones de infinitas justicias contra ejes del mal, no deja sitio sin llenar de *ready mades*. Naturaleza/cultura, han dejado de ser el par categorial ordenador de las acciones, de una ética universal.
- 83 Los cuerpos, despedazados por el terror oficial de los estados o por la aterrorizada búsqueda de los paraísos, sea que se lancen envueltos en dinamita, en plástico, o en anestésicos quirúrgicos, últimas obras listas, nos muestran sin metáfora la caída final de la metáfora.
- 84 Revelando con ello los mecanismos de un totalitarismo que a diferencia del político no tiene un tirano con nombre y apellido a quien responsabilizar. Con la apariencia de una falsa inocencia, la capacidad de autorreflexividad del sistema de las artes queda habilitada. Se trata de develar de modo caricaturesco toda imposición de sentido. Con ello se desnuda el aparato filiacionario, genealógico y de deudas parentales hacia arriba y hacia debajo de las estirpes y los linajes. Figurando lo que lo ha precedido como un conjunto de pancartas cuyo sentido acumulado queda indeterminado, se

puede figura la voluntad de romper con las filiaciones. Deseo que pudiera parecer imposible de satisfacer si ese paisaje de pancartas obstruye el horizonte o mejor, muestra que dicho horizonte está *detrás del artista*.

85 Es este juego de la auto negación paródica lo que le permite proseguir libremente su aventura en el reino de los muertos.



Notas al pie

- ¹ La primera mitad del siglo, hasta los años sesenta, manifestaría la extraordinaria riqueza de un estallido del espacio pictórico, literario, musical, en tanto que en este fin-comienzo de siglos, y para los tiempos futuros, el poder inenarrable de la repetición de los códigos lo sostendría .Con la edad de oro de la liberación del signifiante todo es posible. En los sesenta hubo tendencias que se le opusieron al *readymade*, intentando, en base a teorías marxistas y psicoanalíticas, desenmascarar los modos de funcionamiento que el arte tendría en el seno mismo de la cultura occidental, llevando la pintura, en paralelo a como Barthes había colocado la escritura, también a un grado cero, despojándola, hasta convertirla en su propia partícula elemental. (Volver al texto)
- ² Se trataría del acto creador que desprende la producción artística de la manufactura y que reside en la voluntad caprichosa, arbitraria y declarativa del artista: Por otro lado la significación, la importancia del título que es lo constituyente del objeto artístico. (Volver al texto)
- ³ La condición de puesto, de yecto de lo que ya viene hecho, de lo listo, recuerda las sustracciones de la esfera de lo estético que Macedonio proponía para la literatura, con sus conceptualizaciones sobre el belarte, que había que distinguir de la culinaria o autorística. por otra parte estaba la invención del título, que es lo que verdaderamente completaba el proceso de artistización, o sea se trataba de un procedimiento tradicional. (Volver al texto)
- ⁴ Enamorado desde siempre de la palabra, al haber inventado aquella pala con su título "una anticipación a un brazo fracturado" realzaba la importancia de la inscripción de la letra en el objeto. Dicho de otro modo, a la selección del objeto en el ready made *debía* suceder una selección correspondiente de título, como podría ser hojear un periódico y determinar un titular como nombre adecuado para el *readymade*. (Volver al texto)
- ⁵ Arthur Danto (1999) es quien emplea este concepto. Marc Jiménez lo interroga colocándolo en su contexto histórico y geográfico de emergencia: Los comentaristas de Danto mencionan en muy raras ocasiones las circunstancias históricas y culturales en cuyo contexto el crítico formula sus argumentos Además si el filósofo subraya, con razón, el rol decisivo de la teoría y de la interpretación para distinguir lo que es arte y lo que no lo es, tiene el cuidado al menos en el texto de 1964, de hacer referencia a la teoría artística tal como ésta se elabora en los sesenta en los EEUU, así como a la historia de la pintura reciente en Nueva York. Se trata de la época de los neodadaístas plagadas de prácticas del tipo ready made, inspiradas en Duchamp; asimismo, son los tiempos del *pop art* en su apogeo en 1962 que en el frente vanguardista, suplanta al modernismo del expresionismo abstracto. El término *pop art* inventado a mediados de los 50 por el crítico inglés Lawrence Alloway, reenvía a la cultura popular, a la publicidad, a los medios de comunicación al comercio masivo en la era de la sociedad de consumo en plena expansión (Jiménez, 2005:204-205). (Volver al texto)
- ⁶ El ritual no sólo está representado sino que es constitutivo de ese arte naciente, adviene de la creación misma de esas formas en movimiento. Ya sea que se trate de territorios naturales o del cuerpo mismo, el deseo de una inscripción originaria permanece como una aspiración del artista de trazar su marca simbólica, como lo sería un gesto ritual único. Lo que aproxima el landart al body art es esa voluntad de actualizar de una manera ritualizante originaria el nacimiento de las inscripciones simbólicas. (Volver al texto)
- ⁷ El énfasis es mío. (Volver al texto)
- ⁸ Parece que Stockhausen fue dejado cesante de inmediato, "gefeuert", ("enfuegado" sería la traducción directa de la palabra alemana que se usa para el cesanteado). El compositor debió dejar su empleo en la West Deutsche Rundfunk, (WDR), inaugurando en Alemania una discontinuidad laboral que hoy ya es práctica común en su país. Pero hasta entonces, los puestos de los funcionarios del estado—empleados públicos, los llamaríamos aquí—en ese momento eran aún vitalicios en la República Federal de Alemania. (Volver al texto)
- ⁹ Como tanta gente pensaba que en lugar de dar sus cuerpos a la ciencia, era preferible hacer con ellos una obra de arte. La gente había adquirido la certidumbre de que sus cuerpos serían visibles durante siglos por para sus descendientes y para esta masa de espectadores desconocidos que vendrían a mirarlos con veneración. Era más regocijante que la congelación. Hasta hubo una publicidad que decía: Entregue su cuerpo al arte y pague en varias mensualidades. Fue necesario calmar los espíritus probando que el arte no es reducible a semejante proliferación de momias de los tiempos modernos, pues la pregunta, que se impone es: si el cuerpo mismo es una obra de arte, ¿cómo puede ser golpeado por el timbre de la eternidad? (Volver al texto)



Bibliografía

Agamben, G. (1998), El hombre sin contenido, Áltera, Barcelona
_(2000), *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo.Homo Sacer*, Pre-Textos, Valencia
_(2003), El lenguaje y la muerte, Pre-Textos, Valencia
Benjamin, W. (1982), La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, en: *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus
Danto, A. (1999), *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós
De Certeau, M. (1995), *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana
Francastel, P. (1960) *Pintura y sociedad*, Buenos Aires, Emecé
Hegel, G. W.F. (1947) *Sistema de las artes*. Madrid, Espasa-Calpe
Jiménez, M. (2005), *La querelle de l’art contemporain*, Paris, Gallimard
Rancière, J. (2004), *Malaise dans l’esthetique*, Paris, Galilée
Romano Sued, S. (2003), *Travesías. Estética. Poética. Traducción*. Córdoba, FoCo Cultural
_ (2005), *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba, Ferreyra Editor.



Autor/es

Susana Romano Sued es Licenciada en Letras Modernas, Doktor der Philosophie por la Universidad de Mannheim (República Federal de Alemania) y Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora titular de Estética y Crítica Literaria Moderna, en la UNCor. Investigadora Principal de Conicet desde 2004. En 2007 ha sido distinguida con el *Primer Premio Internacional de Ensayo Lucien Freud* y con el *Premio Bernardo Houssay al Investigador Consolidado*, otorgado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: Jan Mukarovsy y la fundación de una nueva estética, (2001); TRAVESÍAS. estética, poética, traducción (2003), FoCo Cultural Ediciones, Córdoba; Umbrales y Catástrofes. Literatura argentina de los ´90 (Córdoba, epoké ediciones, 2003); Los ´90. otras indagaciones, (Córdoba, epoké ediciones, 2005) y Consuelo de Lenguaje, (Editorial Alción, 2005 y Ferreyra Editor, 2007).

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar